



HORST GLÄSKER

Eröffnungsrede *Prof.Dr. Manfred Schneckenburgers* anlässlich der Ausstellung:
Horst Gläsker – Pinseltanz
in der städtischen Galerie im Rathaus Lippstadt am 5.6.2009

Ein griechischer Philosoph schrieb vor über 2000 Jahren: Mein Ich ist der kleinere Raum IN MIR, der sich wiederum im größeren Raum UM MICH befindet. Als ich vor einigen Jahren eine andere Gläsker-Ausstellung in Düsseldorf, eröffnete, geschah dies in der Architektenkammer. Das Publikum bestand vor allem aus Baumenschen und die Anknüpfung war in der Tat eine gebaute, von Menschen errichtete Welt UM UNS. Heute in Lippstadt sehe ich mich an den Anfang des Zitates zurück versetzt, mit dem DIESE Ausstellung sich perfekt trifft. Nach den Pavillons, Kuppeln, Tempeln, Toreingängen, mit denen der Künstler vorher befasst war, nach der ganzen mythologischen Mischpopulation der Faune und Nymphen, Kentauren und Wassernixen, Sirenen und Greife, in denen die Phantasie Gläskers lange schwelgte, sucht und findet er seine Formensprache JETZT IN SICH SELBST.

Die Ausstellung in der städtischen Galerie Lippstadt ist deshalb nicht ohne den "Raum in Gläsker" zu verstehen. Hier setzt der Gestehungsprozess ein. Nicht, dass wir das Innenleben des Künstlers» mühsam nachvollziehen, ja rekonstruieren müssten - im Gegenteil, es drängt förmlich noch außen, nimmt Leinwände und Papierbahnen in Beschlag, hinterlässt Rhythmen, heftige, ekstatische Rhythmen, die Begehungsspuren des Körpers oder, je nach Größe des Malfeldes, Gesten aus dem Handgelenk sind.

Aber ich muss von vorne anfangen. In der Ausstellung hängen mehrere kreisrunde Bilder. Sie gehen – letztlich! - nicht auf den allerersten, doch auf einen sehr frühen Pinseltanz zurück. Getanzt hat Gläsker ihn 1996, während eines Kurzaufenthaltes in der florentinischen Villa Romana: Ein Stück Packpapier wurde auf dem Boden ausgespannt, der Künstler ergriff einen langstielig zurecht gemachten chinesischen Pinsel und vollführte, ohne vorgefertigte Choreografie, über dem Malgrund sein lebhaftes Ritual. Der Pinsel fegte besenartig auf der Fläche hin und her, schwang vor und zurück, hüpfte auf und ab, Der Körper bildete eine bewegliche Mitte. Die Reichweite der Arme und ihre zirkulierende Dynamik bestimmten den Radius des entstehenden Bildes, Gläsker vermied auf diese Weise das standardisierte Rechteckformat und ersetzte es durch eine Art Zentrifugalkraft des eigenen Körpers im Verbund mit Armen und Händen. Wo er keinen Tondo, sondern ein Querformat will, ändert er seinen Habitus ab: Er wandert weiter und rückt, entlang einer ausgebreiteten Papierbahn, von links nach rechts vor. Die entstehende Bildfläche weitet sich folgerichtig zu einem Panorama ohne Rundung und Horizont. Hier liegen, wörtlich, die Beweggründe für die extreme Breitendehnung der Pinseltänze I + II, von deren Endzustand gleich zu sprechen ist.

ker gelegentlich zuzieht, werden zu Prothesen. Sie empfangen die spontanen Impulse des Körpers, leiten sie weiter und geben sie an die Malfläche ab. Zäsuren fallen nur an, wenn der Pinsel Farbe aufnimmt. Doch selbst dann überbrücken Delirium und Ekstase die Unterbrechung, Der Körper steuert also, ohne Reflektion: Dynamik, Tempo, Stoßkraft, Atemschübe. Der Pinseltanz wird für Gläser ein entscheidender Schritt zur Überwindung von ästhetischen Vorgaben wie Komposition, hart am Rande von Chaos und Exzess, doch gelenkt durch Rhythmik und Körperimpuls. An Freiheit übertreffen die Wirbel dieser Bodenkontakte selbst die musikalische Improvisation, die sich deutlicher in Themen, Variationen und Tonarten entfaltet. Die Ent-Äußerung überschreitet Grenzen, die der Maultrommler und Saxophonist Gläser kaum berührt.

Erst DANACH setzt die Gegenreaktion ein. Der Pinseltänzer hält die flüchtigen Spuren in ihren Umrisslinien fest. Auf den Primärakt: folgen komplizierte sekundäre Transfers, am Gegenpol von Ekstase, Zuckung und direkter Spur. Mit verschiedenen Hilfsmethoden vom Durchpausen über Dia-Projektionen bis zum Plotter zeichnet Gläser die Konturen nach oder heraus. Jedes Bild, jede Gestaltung im Umkreis der Pinseltänze besteht so, technisch gesehen, aus zwei Phasen: einer aktionistischen, malerisch expressiven Urzeugung und einem daraus folgenden Nachvollzug. Aus Spontaneität und Präzisierung (die durchaus Raum für Interpretation und Abweichung lässt), aus Explosivität und Eindämmung, Beschleunigung und Entschleunigung. Jedes Bild ist gefrorene Brandung um die, wie Eiskristalle, Gischt sprüht. Diese Polarität macht Reiz und Spannung der Pinseltänze aus.

Die Ausstellung zeigt indes nicht nur ausgeführte Bilder, sondern führt die künstlerische STRATEGIE Pinseltanz auch als Ausgangspunkt für einen umfangreichen Gestaltungskomplex vor. Die kreisförmigen Filiationen des frühen Tanzes in der Villa Romana – zwei davon hängen in der Schau - schwingen in massiven Schlaufen und Bögen ineinander. Das jagende Kurvenspiel des Einstieges hat sich zur festgefügteten Eurhythmie von Intarsien schmuck verfestigt und beruhigt. Der Weg zur architektonischen Einbindung führt so über einen langwierigen Anweg und etliche Transfers.

Am einfachsten verhält es sich noch bei den großen Pinseltänzen I + II. Die expansivste Version Nr. II erinnert nicht nur Gläser selbst an den viel reproduzierten Holzschnitt "Die Woge" von Hokusai, wo die dünnen Druckstege den gezeichneten Umrisslinien bei Gläser entsprechen. Dieses extreme Breitformat, ursprünglich für eine Wand konzipiert, stellt, einen Höhepunkt im Schaffen des Malers dar. Ein unbändiger und doch gebändigter Aufprall, der die Farben auseinander stieben lässt und gleich wieder einfängt. Die Übertragung verlief hier über die Nachzeichnung einer Dia-Projektion. Der ausladenden Schlussversion gingen so sorgfältige Bleistiftzeichnungen und Zwischenskizzen voraus. Erst das endgültige Bild verlässt die Schwarzweißbeschränkung und ist in jenen gedämpft leuchtenden, wie abgemilderten, weich zusammenklingenden Farben zwischen Rot, Gelb, Blau, Grün und Violett wie Orange illuminiert - ein Bild, mittig zwischen Gischt und Gewebe, Vortex und Netzstruktur, platzender Auflösung und dichtem Verbund. Fast unvorstellbar: der Fond wurde, wie bei den meisten Pinseltänzen, zuletzt gemalt und dabei vielfach blau auffallend abgestuft. Was als Hintergrund durchscheint, ist also nach den schillernden Farbläufen mit ihrem Regenbogenkolorit in die Zwischenräume gemalt. Tatsächlich arbeitet Gläser nicht wie andere Maler, indem er zuerst den

Grund, dann die mittlere Ebene und schließlich den Vordergrund aufsetzt. Er dreht die übliche Reihenfolge um und nimmt die schwierige, kleinteilige Ausfugung auf sich, um jede Farbe in voller Reinheit und ohne Umtönung durch einen darunter liegenden Ton zu erhalten. Was zustande kommt, ist jedoch alles andere als buntes Füllwerk. Das Gewirk der Konturen scheint sich nach innen fortzusetzen und die bizarre Vielfalt der Umrisse mit einem eigenen farbigen Adernetz zu durchziehen. Das ganze Bild schimmert auf wie eine perlmuttfarbige Phantasmagorie aus Chaos und Festlegung, Fliehkraft und Gravitation, malerischer Verwischung und zeichnerischer Trennschärfe.

Die Pinseltänze sind jedoch nicht nur Mittel der Zusammenführung von Körper, Tanz, Malerei und Zeichnung im Verhältnis „Eins : Eins“. Gläskers kleinere Formate erinnern mich an eine Bemerkung Heinrich von Kleists aus dem berühmten Aufsatz über das Marionettentheater von 1801. Der Dichter nennt die Hände hier „kleine Bildhauer“, was Sie getrost durch "kleine Maler" ersetzen dürfen. Er fährt fort: "Die Hände übernehmen Impulse des ganzen Körpers. Die Verwirklichung in Form der Hände vollzieht sich in Druck und Gegendruck von Material und Körper in Anwesenheit der Schwerkraft". In der Tat vollführt Gläser seinen Tanz für die reduzierten Formate mit den Händen auf dem Boden und gießt dabei Kraft und Einsatz des ganzen Körpers bis in die Fingerspitzen. Dazu verteilt die natürliche Schwerkraft die Partikel noch in die äußersten Formatecken. Die Bilder konzentrieren, anders als die "lebensgroßen" Panoramen, IN SICH Schwung und Gegenschwung, die aufeinander stoßen, sich überschneiden, auffasern. Sie vollziehen einsehbar den Verlauf des Pinsels von der Sättigung mit Farbe bis zum Andrücken und dünnhaariger Austrocknung. Manchmal dringt eine Untermalung durch und bleibt als Umrandung stehen. Manchmal setzt Gläser Leuchtfarben als Untergrund und kratzt sie zur Umrandung frei. Das Grelle stört ihn nicht, solange es steigert und nicht ausbricht. Verglichen mit den weiträumigen Panoramen, wo ausziselierte Grenzziehungen die Dialektik Malerei/Zeichnung stützen, verzichten die kleineren Formate auf komplizierte Übertragungsverfahren. Zu Recht spricht Gläser hier von "direkten Pinseltänzen", ohne Zu- und Umwege, Sie leben ganz aus der freien Malgebärde.

Ich sagte schon, Gläser belässt es nicht bei einer neuen Methode, Körperimpulse in die Malerei einzubringen. Er erschließt sich mit den Pinseltänzen auch einen neuen Zugang zu dekorativen, ornamentaleren Arrangements, zur Ausdruckswelt seiner architektonischen Ensembles und Kunst-am-Bau-Arbeiten. Das reicht von der Wandgestaltung über ein Altarbild bis zum Bodenmosaik, Er digitalisiert die Ausführung und nutzt die Möglichkeit, verschlungene Zeichen nicht mühevoll von Hand aussägen zu müssen, indem er Plotter verwendet. Er entdeckt so, im Gefolge des Pinseltanzes, neue Verfahren, um die Befreiung von akademischen Konventionen auch in aufwendige Architekturprojekte einfließen zu lassen. Ich brauche es nicht zu wiederholen: Gläser tanzt und entäußert sich bis zur wirbelnden Trance, aber dann prüft, sichtet und zeichnet er höchst kontrolliert. Er wechselt von der Beschleunigung zur Entschleunigung und macht daraus eine wirkungsvolle Methode zwischen freier Aktion und variablem Nachvollzug. Denn es wäre falsch, zu übersehen, dass er sich auch in der Umzeichnung und bis zuletzt die Freiheit der Interpretation und der künstlerischen Entscheidung bewahrt. Mechanische Übertragungen geben ein anderes Bild.

Der reife Gläser hat, als Künstler, zwei Seelen, ach, in seiner Brust. Vordergründig

lassen beide sich leicht auseinanderhalten, aber - versuchen Sie das ganz konkret vor den Bildern, so werden Sie rasch heraus finden, wie schwer die Aspekte sich in der Anschauung trennen lassen. Angesichts des fertigen Bildes bleiben Arbeitsstufen unerheblich und dienen eher dem Verständnis als dem "sinnlichen Genießen», Für sich genommen, fallen sie auseinander oder erstarren in der Lineatur. Nur als Einheit gesehen, gewinnen sie ihre kühne, aktive, synthetische Kraft, die Begriffe wie «dekorativ" oder "ornamental" mit neuer Vitalität erfüllt. Dies verschafft Gläser seine singuläre Stellung unter den deutschen Malern.